

Relire Bernstein (et ses phantasmes érotiques)

Roberto Alonge

Il vient de paraître, chez L'Harmattan (Paris 2009) un volume très dense, de 360 pages, intitulé *Le théâtre d'Henry Bernstein*, de Johannes Landis. Le livre a été l'objet de sa thèse de doctorat en *Arts du Spectacle*, soutenue à l'Université de Paris X - Nanterre en mai 2008, sous la direction de Jean-Louis Besson. La thèse a obtenu la mention *Très honorable avec les félicitations du jury à l'unanimité*, et le présent ouvrage en est issu. En effet, le jeune chercheur est apparemment très brillant, et son livre exhibe la possession d'une riche méthodologie:

les apports des sciences du langage permettront la description rigoureuse des processus narratifs, fictionnels et stylistiques; les études de réception donneront la mesure des attentes, satisfactions et déceptions du public bernsteinien, et par là, mettront au jour les mécanismes par lesquels l'auteur prenait en compte son destinataire; l'examen des données historiques rendra possible la formulation des conditions d'émergence du répertoire bernsteinien; enfin, quelques pistes psychanalytiques seront aussi évoquées, ce qui est bien le moins pour un théâtre longtemps qualifié, avec mépris, de psychologique (p. 15).

Très bien, mais à quoi bon? Il s'agit de relire un dramaturge (qui a été aussi metteur en scène et directeur de théâtre), auteur de 30 pièces, dominateur de la scène parisienne pendant quarante ans, jusqu'à la deuxième guerre mondiale. On pourrait le définir l'équivalent français de Pirandello, mais – à la différence de Pirandello – il a été bientôt oublié, refoulé, tout de suite après sa mort. On a qualifié son œuvre de «théâtre commercial», «théâtre de Boulevard», donc à juste titre marginalisée par le temps, qui remet chaque chose à sa vraie place.

Quels sont les résultats auxquels aboutit Monsieur Landis, à la fin de son volumineux travail? Il avoue que – sous certains aspects – Bernstein demeure un dramaturge daté, suranné, mais il croit important de souligner que l'écrivain – au lieu d'utiliser passivement les structures dramaturgiques de son époque – est capable

de les recycler, sous l'influence du roman et du cinéma, en donnant ainsi une contribution importante à la transformation du drame moderne. Comme l'explique dans la *Préface* Jean-Louis Besson:

La pièce bien faite se fait chez lui [Bernstein], selon l'expression de Johannes Landis, "pièce bien défaite": stagnation ou suspension de l'action, absence de dénouement, insertion de séquences narratives dans le drame, reflux du conflit au profit d'analyses intrasubjectives deviennent alors les caractéristiques de ce théâtre qui dévoie les genres traditionnels et les rend problématiques (p. 10).

Tout cela est-il vraiment si important? Désolé, mais je ne suis pas tout à fait convaincu. Le volumineux livre de Monsieur Landis me semble une peine perdue. La peine compilatrice est évidente, mais point utile. Lisons cette phrase: «Cette tendance à se rapprocher du roman se trouve en majorité dans les drames composés après la Grand Guerre: *Le Détour*, *Le Bercaïl*, *La Griffes*, *Judith*, *Félix*, *Mélo*, *Le Jour*, *Elvire* et *Victor*» (p. 64). Voilà une série de textes (bons ou mauvais), tous également enrégimentés dans des listes très arides, alors que chaque texte a une signification particulière, gère le thème de manière différente, poétique ou non. Le problème est de lire les textes, et non pas de les citer à l'intérieur d'un discours qui reste de toute façon vague et générique, qui nous informe uniquement du contenu. Sous le ciel noir du contenu tous les chats sont noirs. Si un chercheur s'occupe d'un auteur qui normalement n'est plus ni lu ni représenté au théâtre, il est bien obligé de nous dire quelque chose de nouveau et d'appétissant, de nous révéler au moins quelque petit secret de l'auteur et de son œuvre.

D'autre part, la quatrième de couverture semblait aller dans cette direction:

Le théâtre d'Henry Bernstein est une Atlantide de l'Histoire du théâtre: un continent perdu fait de drames âpres, vénéneux et violents, qui auscultent la face nocturne de la bourgeoisie. Carcans sociaux, secrets inavouables et passions délétères forment la substance de trente pièces aujourd'hui méconnues voire oubliées qui, entre 1900 et 1952, remportent de considérables succès sur la scène parisienne.

La *Préface* de Besson aussi me paraît aller dans cette même direction, évoquant une très célèbre déclaration de poétique de Bernstein: «J'ai toujours procédé de cette manière. C'est là ma poétique constante: supposer un événement de taille qui, survenant dans l'existence d'un individu l'oblige à révéler le tréfonds de lui-même, le déshabille, lui et ceux qui l'environnent»¹. Comme Besson le dit très bien, Bernstein «ne renonce pas à l'étude du cœur humain [...] ouvrant ainsi la scène à des pulsions obscures» (p. 10).

Voilà le bon chemin: relire le théâtre de Bernstein comme l'histoire secrète (et

1. Besson ne cite pas la source, mais il s'agit d'une interview donnée par Bernstein à l'occasion de la première de *L'assaut*: M. Hardy, *M. Henry Bernstein nous parle de "L'assaut"*, in "Comœdia", 31 janvier 1912, p. 3. Besson écrit «pratique» au lieu de "poétique", mais c'est seulement une coquille.

un peu malade) de la bourgeoisie française (et européenne) entre les deux guerres mondiales, au moment où elle va découvrir Freud, afin de comprendre si quelque pièce, ou seulement quelques pages, sont encore valables aujourd'hui. Pour atteindre ce but, toutefois, il faut lire les textes, les anatomiser. Monsieur Landis écrit un livre de 360 pages, mais son *plan de travail* est discutable: dans la première partie nous avons le «contexte et situation du théâtre de Bernstein»; dans la deuxième nous trouvons les «grandes structures du drame bernsteinien» (action, personnage, style): la troisième analyse les «thèmes et motifs» (argent et éros); la cinquième (et dernière) conclut par un bilan de synthèse. Il ne reste donc que la sixième partie pour l'analyse de 6 pièces: trop peu – 6 pièces sur les 30 que Bernstein a écrit –, trop peu notamment si les 6 pièces ne sont pas bien choisies. Je ne suis pas un spécialiste de Bernstein (et donc, je pourrais me tromper), mais je me permets de penser que les choses les plus intéressantes appartiennent à *la deuxième manière* de Bernstein, autour des années Vingt, quand il révèle une attention particulière à la dimension psychologique des personnages, comme le montrent surtout *Le venin* (1927) et *Mélo* (1929). Au contraire, Monsieur Landis choisit 4 de ses 6 pièces dans le Bernstein *première manière*². Il refuse de sélectionner *Le venin*, bien que lui même reconnaisse la valeur exceptionnelle du texte en question (cfr. pp. 81, 305), et il réserve une analyse très superficielle à *Mélo*, parlant plus du film de Resnais que de la pièce de Bernstein.

Dans sa bibliographie Landis aligne poliment, cote incluse, les précieux *recueils factices d'article de presse* (concernant les pièces) disponibles Rue Richelieu, mais le problème est de *l'utiliser* – cette riche documentation –, sortir le jus que l'on peut tirer du fruit. Quand *Le venin* est représenté, voilà ce que le responsable de la rubrique théâtrale de “Comœdia” écrit:

Il y a, dans le cœur de l'homme, une forme de l'amour qui n'est que tendresse, besoin de protéger, sécurité, confiance. Et il en est un autre, qui est le désir – ou, comme on dit aujourd'hui, la sexualité – traînant à sa suite la jalousie, la violence, l'infidélité, le besoin de faire souffrir; là est le poison, “le venin”³.

Tout cela est suffisant pour comprendre que la bourgeoisie qui fréquente les spectacles de Bernstein – entre les années Vingt et les années Trente – est en train de s'ouvrir à la nouveauté de la psychanalyse, et elle commence à utiliser le mot *sexualité*, au lieu du vieux terme *amour*. La pièce de Bernstein est passionnante parce qu'elle entrouvre un regard sur un terrain inexploré, en montrant que le langage du sexe n'est pas uniquement celui de la tendresse. Un autre chroniqueur, Pierre Brisson, parle ouvertement de «l'âcre perversité, le goût de la chair et de ses

2. La *deuxième manière* de Bernstein date 1912 ou 1913 (cfr. M. Corvin, *Le théâtre de Boulevard*, PUF, Paris 1989, p. 23; Jean-Pierre Sarrazac, voix “Bernstein”, in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, sous la direction de Michel Corvin, Bordas, Paris 1991), mais 4 des 6 pièces choisies par Landis appartiennent à la première manière.

3. E. Rey, *Le venin*, in “Comœdia”, 18 mars 1927, p. 1.

hontes qu'il [Gabriel, le protagoniste] porte en lui, comme un tourment amer et qu'il doit assouvir»⁴. La critique de l'époque est parfaitement consciente de la hardiesse du sujet. Les adjectifs qui se répètent sont "pervers", "maladive", "morbide", "trouble". Quel est, en effet, le *plot* de *Le venin*? Un amant jaloux oblige sa femme à lui avouer qu'elle a eu des rapports avec cinq hommes, après il lui donne une grosse gifle, sauf terminer l'acte en faisant l'amour avec elle. Pirandello est bouleversé, comme le montre bien cette lettre qu'il écrit à Marta Abba, qui, au contraire, avait apprécié une mise en scène italienne de la pièce:

Bellezza e umanità in quella donna che è soltanto una bestia lasciva e spudorata, la quale scazzottata dall'amante dopo averla costretta a raccontargli certe turpi enormità con cinque uomini, alla fine conclude l'atto con lui in una maniera che non ti dico?⁵

En effet, Pirandello est un gentilhomme du Sud conservateur, plutôt réprimé du point de vue sexuel. Les chroniqueurs français, au contraire, comprennent vite que ces cinq trahisons peuvent bien ne pas être tout à fait réelles. Lisons encore:

L'a-t-elle trompé? Nous n'en saurons rien, car nous ne connaissons d'elle qu'un fantôme, l'idée que Gabriel s'en fait⁶.

Les chroniqueurs dramatiques – loin de se scandaliser, comme Pirandello le fait – comprennent que l'histoire est le drame d'un mâle troublé, très perverse, et que ce n'est pas décisif de savoir si vraiment la femme a eu ou non ses cinq relations. La femme est – tout simplement – *la projection des phantasmes masculins*, de ses obsessions, de ses désirs délirants et inavouables (autant plus *inavouables parce que délirants*). Très justement Claude Berton écrit que Gabriel

veut lui [à la femme, Françoise] faire avouer qu'elle s'est donnée à un homme... plus outrageant encore, qu'elle s'est livrée à plusieurs hommes, dans une de ces priapées ignobles où certaines désœuvrées vicieuses s'entraînent à redevenir les femelles d'un troupeau de mâles⁷.

Ce qui correspond parfaitement à ce que Françoise dit, à un certain moment, à son *partner*:

4. P. Brisson, *Chronique théâtrale*. "Le venin", in "Feuilleton du Temps", 21 mars 1927, lisible dans *Recueil factice d'articles de presse sur "Le venin"* (Bibliothèque Nationale de France, Département des Arts du Spectacle, site Richelieu, cote RF 52.001/1-II).

5. L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Mondadori, Milano 1995, pp. 39-40.

6. H. Bidou, *La semaine dramatique. A propos du "Venin"*, in "Feuilleton du Journal des Débats", 28 mars 1927 (*Rec. fact. art. presse "Le Venin"*, cit.). De manière semblable le critique de "Comœdia": «Françoise a-t-elle été réellement infidèle? Qu'emporte? Au fond, nous ne la voyons qu'à travers l'esprit anxieux, tourmenté de Gabriel, et cela seul compte pour nous» (Rey, *Le venin* cit., p. 2).

7. C. Berton, *Après Adam*. "Le venin", in "Les Nouvelles Littéraires", 26 mars 1927 (*Rec. fact. art. presse "Le Venin"* cit.).

Depuis longtemps je ne peux plus m'y supporter... depuis que j'ai compris que jamais, jamais, nous n'y avions été seuls, toi et moi. Ah! tous les êtres que tu auras fait entrer ici, Gabriel, en les évoquant avec ton puissant cerveau!.... L'idée des autres... tu n'es attiré que par cette idée. Je la sens jusque dans tes baisers... Les autres, les autres!... Tu prétends qu'ils te font souffrir... Ils te manqueraient joliment si tu en étais privé!⁸

Il n'y a pas, donc, de jalousie en tant que forme déformée d'amour, mais, au contraire, une jalousie en tant que *curiosité morbide*, *vice* qui assure plus d'excitation érotique. L'homme introduit – dans le dialogue à deux, entre les amants – les divagations délirantes autour d'autres hommes, parce que cela augmente le plaisir du mâle, son côté secrètement homosexuel, même si seulement à un niveau de phantasme. Écoutons encore Françoise, lorsqu'elle proteste son innocence, face aux suspects de son amant:

GABRIEL. Ce que je te reproche, c'est ta petitesse!... Ta petitesse est abjecte! Mais si tu me disais tranquillement: "J'étais libre! Je me suis divertie à ma guise!... Les contacts nouveaux qui m'ont..."

FRANÇOISE. Mais ce n'est pas vrai! C'est trop fort!... Je ne peux pas l'inventer! Je ne l'inventerai pas pour satisfaire ta curiosité... ton vice...⁹.

Françoise a l'intuition que son homme la pousse à avouer (à avouer même *ce qui n'a pas été*), parce que seulement l'aveu confirme le mâle dans son jugement négatif, dans sa conviction que *la femme est une putain*, et que, donc, il faut la traiter en putain. «La sexualité, c'est l'enfer!», dit Gabriel, d'un air emphatique¹⁰. Le sexe est aussi le langage de la violence, de la cruauté, du sadisme, et de l'homosexualité cachée et réprimée (en effet, c'est là le sens profond de ce goût d'évoquer l'imagination d'autres mâles à l'intérieur du rapport de couple, comme le montrera mieux la pièce *Mélo*).

En adhérant strictement à l'œuvre, Robert de Flers isole la réplique de Françoise, *L'idée des autres* (que nous avons cité naguère), et il nous montre sa pleine capacité d'analyse et de délicatesse d'expression:

Sans doute "l'idée des autres" lui [à Gabriel] dispense-t-elle un venin chaque jour plus pernicieux, mais ces sentiments et cette idée-là, il ne les a pas inventés et ils ne sont pas étrangers au fond misérable de l'humanité. Jean de La Fontaine n'y a-t-il pas fait allusion, en souriant à sa manière, dans ces deux vers charmants: *Ménélas rencontra des charmes chez Hélène / qu'avant d'être à Pâris la belle n'avait pas?*¹¹

8. H. Bernstein, *Le venin*, in "Les œuvres libres", Recueil littéraire mensuel ne publiant que de l'indépendant, n. 85, juillet 1928 (Paris, Fayard), p. 73.

9. Ivi, p. 70.

10. Ivi, p. 73.

11. R. de Flers, *La semaine dramatique*. "Le venin", in "Le Figaro", Feuilleton littéraire du 21 mars 1927 (*Rec. fact. art. presse* "Le Venin" cit.).

Évidemment il y a une certaine difficulté à parler, de façon explicite, de phantasmes masculins masochistes (ou décidément homosexuels), mais il faut apprécier l'astuce de faire appel à l'aide de la littérature et de l'histoire afin de mieux définir le problème. Au lieu de La Fontaine, un autre critique, Paul Souday, rappelle un personnage d'Hérodote, Candaule (le roi de la Lydie qui avec un stratagème voulut faire voir sa femme nue à Gige, son garde du corps qu'il aimait beaucoup):

[...] elle le connaît à fond, et pénètre ses secrets les plus refoulés, comme dit Freud. C'est ici l'un des passages les plus audacieux de la pièce, et M. Henry Bernstein s'y révèle comme un psychologue, presque un psychiatre, que rien n'intimide. Françoise déclare à Gabriel qu'il est bien difficile à satisfaire, attendu que d'une part sa perversité s'émoustille à l'idée des désirs qu'elle excite ou même qu'elle contente – roi Candaule qui permettrait mieux que la vue et s'installerait lui-même au spectacle – tandis que sa jalousie persiste d'autre part et fulmine contre ses complications inavouables. Il n'y a d'absent et de muet chez lui que l'homme normal, équilibré et sain. Qu'eussent pensé nos pères de ce bout de scène? Il n'y a pas longtemps qu'il eût été impossible au théâtre. Il a passé comme lettre à la poste. La vulgarisation du freudisme a répandu des notions qui autrefois restaient enfouies dans les ouvrages spéciaux pour médecins ou confesseurs¹².

Enfin, les chroniqueurs français – qui ne sont pas exceptionnels, mais qui ne sont pas des réprimés sexuels – comprennent aisément ce que le grand Pirandello ne comprend pas. Ce qui n'empêche pas à Pirandello – malgré ses pruderies, ou plutôt, à cause justement de ses pruderies – d'écrire un texte comme *Il giuoco delle parti* [*Le jeu des rôles*] qui chante la poésie de la pulsion du voyeur (si l'on ne passe cette expression), pas trop loin du goût que nous trouvons dans *Le venin* di Bernstein¹³. Pirandello ne dispose pas – bien sûr – de certains livres qui ne circulent pas dans la petite Italie de l'époque, et qui, au contraire, sont des livres de chevet à Paris, même pour des modestes chroniqueurs dramatiques. Etienne Rey, dans son compte-rendu de la pièce de Pirandello *Tutto per bene*, joué par Charles Dullin, un an auparavant, pouvait s'élancer dans cette belle considération à propos du désordre de son temps:

L'influence de Freud et les progrès de la psychanalyse, la faveur, auprès des jeunes écrivains, de l'inconscient, le souci d'étudier les âmes dans ce qu'elles ont de plus secret, de plus trouble, de plus complexe, tout a marqué cet échec de la raison et du dogmatisme¹⁴.

Mais j'insiste encore sur *Le venin*, pour mettre en évidence quelques passages dignes d'attention. Par exemple l'illumination que Françoise a à propos du

12. P. Souday, *Le mouvement dramatique*, in "La Revue de Paris", 1 avril 1927, pp. 671-2 (*Rec. fact. art. presse* "Le Venin" cit.).

13. Cfr. R. Alonge, "Il giuoco delle parti", *atto primo: un atto tabù*, in AA.VV., *Pirandello fra penombre e porte socchiuse. La tradizione scenica nel "Giuoco delle parti"*, Rosenberg & Sellier, Torino 1991, pp. 7-59.

14. E. Rey, "Tout pour le mieux", in "Comœdia", 14 avril 1926, p. 1.

manque de douceur et de délicatesse de Gabriel à son égard: «Tu as aimé mon corps et tu t'en es servi. Rien de plus»¹⁵; «Jamais... pas une fois!... tu n'as prononcé mon nom avec douceur!» (p. 82); «Au lieu de ta violence... même de ta passion, si j'avais eu une toute petite part de cette douceur qui est aussi en toi! [...] Non, non... Même sous les mots les plus tendres, il se cache toujours une rancœur...» (p. 85). Françoise arrive à *deviner* l'hallucination qui dévaste et ravage le cerveau de son homme:

FRANÇOISE. Tu devais te représenter des choses absurdes... cruelles... des hommes qui m'entouraient... qui voulaient me prendre à toi... N'est-ce pas?

GABRIEL (*très bas*). Oui...

FRANÇOISE (*avec cruauté, avec une infinie douceur*). Et aussi... je ne sais pas... que ta Françoise ne leur résistait pas à ces hommes... qu'ils pouvaient avoir tout ce qui te plaît en elle... son corps... ses caresses...

GABRIEL (*buvant ses chers poisons*). Oui... (*C'est une sorte de grognement sourd et voluptueux*)

FRANÇOISE. Mes bonnes caresses...

GABRIEL (*même jeu*). Oui... (*Il l'attire brusquement*) (pp. 85-6).

Il y a une rêverie malade d'une relation *triangulaire*, où le troisième pôle est représenté par une bande qui a l'attitude d'un groupe de violeurs, même si la violence a une acception différente. Le groupe des mâles harcèle la femme, mais la femme est prête à s'ouvrir, à se livrer au désir des hommes, dont elle ne refuse pas les *avances*. Voilà un rêve pervers de réduction de la femme à putain, et pour cela – en tant que putain – passible d'être battue, giflée. Bernstein ne s'arrête pas devant l'invention audacieuse d'un homme (qui est, du reste, un intellectuel, un artiste) qui *flanque* une gifle à une femme, même si la brutalité est réalisée à l'extérieur, hors de la scène.

Tout cela, en effet, était déjà dans *Il giuoco delle parti*. Soit dans le final du premier acte de Pirandello que dans le final du deuxième acte de Bernstein, il y a toujours le souvenir du *wild bunch* qui entoure/serre/lèche la femme qui vient stimuler la pulsion érotique du mâle. Il s'agit d'un passage délicat, qui a échappé à l'attention des chroniqueurs. Robert de Flers est intelligent, mais pour lui les amants «se disent adieu, mais l'affreuse douleur de la séparation les rapproche, unit leurs mains, joint leurs lèvres et les jette ardents et défaillants dans une nouvelle et dernière étreinte»¹⁶. Ce n'est pas ce que dit le texte. Nous venons de lire les répliques (et la didascalie): c'est seulement et uniquement l'image de la *horde* qui presse de près Françoise qui déclenche l'excitation sensuelle. Un segment trop louche, pour la capacité de compréhension de nos spécialistes parisiens de théâtre...

Dans la didascalie terminale («*Il l'attire brusquement*») il y a le même accent

15. Bernstein, *Le venin* cit., p. 81.

16. Robert de Flers, *La semaine dramatique*. «*Le venin*», cit.

âpre qu'on retrouvera dans l'épilogue du deuxième *tableau* du premier acte de *Mélo*, quand Marcel oblige Maniche à dessiner l'ombre d'une *fellatio* (on verra cela après). Nous vérifions ainsi un goût *macho* chez Bernstein, que l'on ne trouve pas chez Pirandello (et encore moins chez Ibsen), au moins de cette manière découverte et satisfaite. Le problème, toutefois, réside dans la composition, vue dans son ensemble, dans sa totalité. Dans *Mélo*, une écriture pleine de nuances permet de réabsorber même la brutalité de la *fellatio*. Dans *Le venin* (en dehors des notes intéressantes qui ont attiré mon attention) c'est la structure générale qui nous gêne, avec son air toujours *pompier*, ses cris, ses vulgarités, ou – tout au contraire – la passivité faible et plaintive de la femme de Gabriel, résignée à être la victime docile d'un mari-maître. Par exemple, au cours du premier acte, résultent insupportables soit Gabriel, qui, jette par terre un cendrier, soit sa femme, qui «s'avance sur les genoux vers les débris du cendrier, qu'elle ramasse posément» (p. 10), comme si elle était son esclave. Ou, encore, Gabriel qui demande de son secrétaire en ces termes: «Et le cocu, il ne s'est pas encore montré?» (p. 10). Mais que dire de la pauvre femme qui sollicite le mari à retourner chez sa maîtresse («Pars! Oui. Va retrouver Françoise Massart. [...] Tu souffres beaucoup!... Tu ne peux pas te passer de ta maîtresse! [...] Quand tu en auras fini avec l'autre, je serai là encore», pp. 26-7, 33)? Tout à fait minable, enfin, la conclusion, quand le *grand adultère*, tragique et violent, laisse la place à un *petit adultère*, très *routinier*, qui vit près de sa bonne femme enceinte, alors que lui est déjà en train de préparer une autre liaison, avec une troisième femme.

Les considérations négatives que j'ai faites se rééquilibrent, de toute façon, avec les remarques positives et, donc, je me permets d'estimer lamentable que Landis ait refusé d'examiner un texte comme *Le venin*. Il ne s'agirait peut-être pas d'une erreur si importante que ça, si seulement l'analyse de *Mélo* était pertinente. En effet l'analyse d'une seule pièce peut bien être suffisante, comme *exemplum* d'une certaine manière, d'un certain style d'écriture dramaturgique. Johannes Landis est conscient de cela, lorsqu'il écrit que «la perversité sexuelle domine toute la production, d'abord présentée à mots couverts dès *Le marché*, pour devenir plus explicite dans *Le venin* ou encore *Mélo*» (p. 305). Le problème est que Landis dit certaines choses mais il évite de les justifier. La *perversité sexuelle* doit être montrée dans l'articulation du texte; elle ne peut pas rester une déclaration vide et stéréotypée. Finalement, *Le venin* n'est pas analysée; et à *Mélo* Landis consacre une douzaine de pages, mais seulement quatre et demie concernent *Mélo*-pièce, tout le reste étant en rapport avec *Mélo*-film (de Alain Resnais). De toute façon, même dans ces quatre pages et demie, aucune attention n'est réservée à la *perversité sexuelle*. Le résumé que Landis nous offre fait penser à une tranquille et normale histoire d'amour («Romaine trompe Pierre sans qu'il s'en aperçoive», p. 259). Landis est intéressé à nous montrer le caractère *expérimental* de *Mélo*, ouvert à des solutions qui ne sont pas théâtrales, mais plutôt typiques de la narration et du cinéma. Landis, en conclusion, examine la pièce d'un point de vue formel. Comme si pour le spectateur de *Scènes d'un mariage* de Bergman le problème était de se souvenir si

et quand la femme porte la jupe ou les pantalons, et si et quand le mari porte le gilet ou plutôt les bretelles... Les choses les plus intéressantes que Landis écrit à propos de *Mélo* sont écrites *en passant*, en dehors du chapitre qui concerne en détail la pièce. Dans le chapitre intitulé *Éros et Thanatos*, le chercheur cite un échange de répliques entre Romaine et Pierre, qui sont en train de conclure le premier *tableau* en faisant l'amour, et il commente: «On le voit, les marques de tendresse laissent place à un petit jeu érotique qui ne dédaigne pas le sado-masochisme» (p. 164). Oui, c'est exactement là que l'on devait adresser l'attention critique. Il y a une attitude masochiste dans le personnage de Pierre, un mari placide, qui accepte que sa femme ait des liaisons dangereuses avec d'autres hommes: il n'est pas difficile d'y déceler un goût de voyeur, qui cache, à son tour, une pulsion homosexuelle, qui reste tout de même seulement fantasmée. Un discours semblable (que nous examinerons plus loin) concerne Marcel, l'amant de Romaine.

D'autre part, ici aussi, comme dans *Le venin*, Landis aurait dû lire plus attentivement *les études de réception*. Par exemple le critique de "Comœdia" voit bien l'influence du cinéma et du roman («il y a une influence très nette de la technique du cinéma, et une autre, moins sensible, de la technique du roman»), mais il voit aussi – à côté de la *nouveauté formelle* – la *persistance du contenu*, typique de la deuxième *manière* de l'auteur, c'est-à-dire «cette curiosité de la vie secrète des êtres, des mystères troubles des âmes, des instincts obscurs, qu'il est si passionnant d'aller traquer dans les fonds ignorés de la conscience...»¹⁷.

Etienne Rey, certes, n'en dit pas plus, mais *il en dit assez*, il fait allusion à quelque chose de plus fort, qui ne peut pas être la tempête banale du couple conjugal, compliqué par un adultère. Ce qui passionne le public théâtral de l'époque est la capacité de Bernstein à écouter les "mystères troubles des âmes", et rien d'autre. Lisons l'amusant compte-rendu:

Les moyens d'expression dont il dispose, je veux dire moyens d'auteur dramatique, sont suffisants pour l'objet essentiel de son art [de Bernstein], qui consiste dans la peinture des âmes et l'analyse des passions... Tout le reste n'est, au fond, que vaines curiosités. Et Racine, du moins, je le crois, n'est jamais allé voir un film de la Paramount¹⁸.

Et d'une façon plus synthétique, le directeur du journal en personne, après la répétition générale: «Quelle richesse psychologique!»¹⁹.

Il est désagréable de souligner le manque de précision de Landis, même seulement au niveau du simple résumé du *plot*. Il écrit que «Romaine est tentée de supprimer Pierre. Prise de remords, elle se suicide le jour où Marcel revient de son exil» (p. 259). En effet, Romaine n'est pas *tentée* de tuer son mari; elle est déjà *passée à l'acte*; depuis deux semaines elle lui donne des gouttes de venin, quatre fois par jour. Loin d'être *prise de remords*, elle est tout bêtement démasquée dans sa

17. E. Rey, *Mélo*, in "Comœdia", 13 mars 1929, p. 1.

18. Ivi, p. 2.

19. G. Alaphaud, *Premières impressions sur "Mélo"*, in "Comœdia", 12 mars 1929, p. 1.

pratique criminelle par un nouveau médecin. Finalement, elle ne se tue pas «le jour où Marcel revient de son exil»: elle s'échappe de son mari pour se jeter dans les bras de Marcel qui revient de sa *tourné*, et elle l'implore de la garder chez lui. Seulement à ce moment là – face au refus de Marcel, et courant le risque d'être accusée d'homicide par le médecin – elle décide de se suicider. Encore pire, dans un autre passage, quand Landis écrit: «[...] lors de l'enterrement de Romaine, auquel Marcel assiste caché de Pierre» (p. 259). Monsieur Landis a mal compris. Il est vrai que, au premier *tableau* du troisième acte, on est dans le petit cimetière de Montrouge, mais ce n'est pas le jour de «l'enterrement»; des mois sont passés, peut-être même un an entier; Pierre a épousé (ou va bientôt épouser) Christiane. La didascalie signale: «*Ils ne portent plus le deuil*». Le temps du deuil est fini, évidemment. Le spectateur voit – «de l'autre côté de la tombe» – Marcel, qui, à son tour, se cache aux yeux de Pierre. Il s'agit, toutefois, d'une visite parmi d'autres que Marcel fait au tombeau de la bien-aimée (Christiane raconte au prêtre: «l'idée que M. Marcel Blanc vient sur cette tombe... qu'il la visite sans cesse...»)²⁰. Ainsi, la première rencontre entre Romaine et Marcel n'est pas intervenue suite à «une leçon de musique» (p. 71): les deux (futurs) amants jouent la Sonate de Lekeu, Romaine au piano, et Marcel au violon. Monsieur Landis nous avait promis «la description rigoureuse des processus narratifs, fictionnels et stylistiques», mais tant pis...

Une première conclusion s'impose. Le théâtre de Bernstein garde, peut-être, encore un petit peu d'intérêt pour nous, mais seulement en raison de son courage (de son effronterie, si vous voulez) de plonger le bistouri dans *la face nocturne de la bourgeoisie* (pour le dire avec les mots de la quatrième de couverture), de voir les visions sexuelles les plus morbides de la société dominante. Ibsen fait plus; son théâtre chante *la poésie de l'inceste entre père et sa fille* (quelque fois il nous parle même de la pédophilie...)²¹. C'est Besson qui dans sa *Préface* évoque le nom d'Ibsen («Pourtant, la distance qui sépare Bernstein d'un auteur comme Ibsen, dont la modernité est aujourd'hui unanimement reconnue, n'est pas si grande», p. 9). Oui, Ibsen est un grand et Bernstein non. Pourquoi?

On peut donner une réponse seulement si l'on entame la superficie des textes. J'ai l'impression que peu de choses de Bernstein peuvent encore nous intéresser: *Mélo* sûrement, malgré certains passages grossiers²²; un peu moins d'autres choses, comme *Le venin*. Bref, il n'est pas question des contenus plus ou moins tabou. Ibsen est bien plus audacieux que Bernstein, mais la poésie est toujours délicate; elle murmure, elle ne crie pas (et Bernstein, normalement, crie).

20. Henry Bernstein, *Mélo*, représentée pour la première fois le 11 mars 1929, sur la scène du Gymnase, in «Les œuvres libres», Recueil littéraire mensuel ne publiant que de l'inédit, n. 112, octobre 1930 (Paris, Fayard), pp. 90-2.

21. Cfr. H. Ibsen, *Drammi moderni*, a cura di R. Alonge, BUR/Rizzoli, Milano 2009.

22. Le publique et la critique de l'époque n'ont pas apprécié la tentative d'homicide, assez décousu: «La salle a paru quelque peu déconcertée par ce crime... [...] l'acte de Maniche n'a pas paru vrai, ni surtout nécessaire...» (Rey, *Mélo* cit., p. 2).

On va s'approcher de *Mélo*, peut-être le texte le plus valable. Au cours du premier acte on est dans la banlieue de Paris, dans le jardin de Pierre et Romaine, dite Romaniche ou Maniche ou Manichette. Ils ont invité dîner Marcel, l'ami du mari, très correct d'ailleurs. Le mari, au contraire, est tout de suite un peu ambigu. Après les premières sept répliques, voilà la huitième du mari, adressée à sa femme: «Chère hôtesse... Tu vois, il ne veut pas t'appeler Maniche» (p. 6). Fi donc! Pourquoi un hôte, qui vient de faire la connaissance de la *maîtresse de maison* devrait l'appeler de manière familiale par un diminutif que normalement utilise le mari? On a l'impression que le mari hâte de voir plus d'intimité entre sa femme et son ami de jeunesse, lorsqu'ils étudiaient tous les deux le violon et ils avaient une passion pour la Sonate du compositeur belge Guillaume Lekeu. Écoutons Pierre qui parle à sa femme: «Tu comprends, cette sonate-là, elle évoque toute notre jeunesse, à Marcel et à moi. Au conservatoire, nous en raffolions. Et comment! Hein, Marcel?». Le désir de Pierre est que Marcel et Romaine jouent ensemble la Sonate (Romaine au piano, et lui au violon). Voilà comme il parle à Marcel: «Toute bague à part, elle peut jouer avec toi la Sonate de Lekeu...». Il aurait pu proposer plein de morceaux musicaux, mais il a choisi – consciemment ou inconsciemment – cette Sonate qui est un très fort trait d'union entre Pierre et Marcel (mais aussi entre Pierre et Romaine), comme nous le comprenons d'après cette réplique de Pierre: «On la joue, Maniche et moi... N'est-ce pas, Maniche?». Donc, en résumé: la Sonate pour Pierre et Marcel, anciens élèves au Conservatoire; la Sonate pour Pierre et Romaine; et la Sonate pour Romaine et Marcel...

On a vraiment la sensation que Pierre pousse sa femme dans les bras de Marcel. Certes, sa manière de faire l'éloge du charme séducteur de Marcel est étrange:

PIERRE. Les femmes l'adorent!

MARCEL. Quelle bêtise!... Enfin, quel emploi des mots!

PIERRE. D'abord, il leur en impose! Son luxe, ses manières... Tu es un aristocrate, toi! (*A Romaine*). Je ne te l'ai pas toujours dit? (p. 13).

Le mari maquereau de sa femme, on pourrait dire. Un peu plus loin, ça sera encore pire. Marcel raconte que pendant une *tournée* à La Havane sa copine, Hélène, regardait un autre homme, alors qu'il se produisait dans sa performance musicale: ce qui déclencha en lui une crise de jalousie:

PIERRE (*désignant Romaine*). Si je te ressemblais, tiens, je lui tordrais le cou à celle-là!

ROMAINE (*réprimant un petit sursaut*). C'est moi?

PIERRE. Elle t'a écouté avec des yeux... tout ronds!... Elle te suivait, elle te regardait comme ça! C'était pire qu'à la Havane, je te le jure!

(*Romaine enfle ses joues, fait saillir ses yeux et entendre une série de petits claquements de lèvres*).

PIERRE. Il te change un peu, le grand Maître, hein? C'est un numéro, celui-là! Toi que rien n'étonne!...

ROMAINE. Je ne pensais pas à lui...

PIERRE. Non, bien sûr! (p. 23).

Voilà une séquence décidément *louche*. Pierre parle à Marcel de sa femme comme s'il s'agissait d'un objet («celle-là»), une poulette, à laquelle il devrait *tordre le cou*, le cas où, par hasard, il était jaloux comme Marcel. Le langage de Pierre est si vexant que Romaine ne se reconnaît pas, en demandant: «C'est moi?». Mais Pierre ne se préoccupe point de répondre à sa femme. Marcel, à son tour, est lui aussi assez maladif, dans son attitude à contempler sa maîtresse qui lorgnait un spectateur:

Je peux tout revoir... la grâce et l'audace de son attitude. Le mouvement de la tête s'était arrêté... et son regard et le regard de l'homme se touchèrent... devant moi. (*Ayant une petite crispation, un petit ricanement sourd*). Ah! ah! ah! le retour le long de la rade... ton âme ouverte à mon âme! Ah! ah!... la troisième suite de Bach exhalait tous ses soupirs et ma bien-aimée faisait l'amour avec un inconnu, à travers la salle! (*A demi-voix*). Terrible! (*Se reprenant aussitôt et très simplement*). J'ai souffert plus que je ne voudrais le dire (p. 21).

Il faut noter que, pratiquement, rien ne se passe entre Hélène et l'inconnu, mais la perversion érotique du mâle-victime (victime seulement *présumée*...) donne du sens à ce simple croisement de regards «à travers la salle», qui devient, à la fin, une véritable trahison: «ma bien-aimée faisait l'amour avec un inconnu».

Dans un certain sens Marcel a la même attitude que Pierre, il vise un rapport *triangulaire*, qui englobe un autre homme. Il y a, toutefois, des différences notables. Marcel n'arrive pas à bien gérer sa jalousie, alors que Pierre a appris l'art et le plaisir du masochisme. Sa réplique à Romaine («Il te change un peu, le grand Maître, hein? C'est un numéro, celui-là! Toi que rien n'étonne!...») nous propose la perspective un peu obscène d'une véritable *complicité conjugale* dans le jeu pervers des relations à trois.

À la fin de la soirée, après le départ de Marcel, il y a le temps d'une avant-dernière exhibition d'ambiguïté de la part de Pierre, qui insiste – de manière névrotique – afin que Romaine n'oublie pas de remercier Marcel pour ses roses rouges:

PIERRE. Je te prierai de le remercier.

ROMAINE. Oh! celle-là qui est cassée... (*Elle montre la tête d'une rose*).

PIERRE. N'est-ce pas, Maniche? Tu n'oublieras pas de le remercier.

ROMAINE. Naturellement! Je ne suis pas une impolie!

PIERRE. Oui, mais pas dans huit jours!... Demain!... Tu entends?

ROMAINE (*le nez dans la rose*). Bon, bon... demain. Je n'ai jamais vu des tiges pareilles... [...] (p. 30).

Mais voilà la dernière, vraiment gênante, manifestation d'un mari-ruffian:

PIERRE. [...] Au fait, dis-moi, il t'a plu?

ROMAINE (*sans ferveur*). Oui. Il parle très bien.

PIERRE (*surpris de ce ton*). Il est charmant! Et tout ce qu'il y a de plus simple! (p. 31).

Pierre est visiblement *surpris de ce ton*, c'est-à-dire du manque de ferveur de la

part de Romaine, qui justement – comme le signale la didascalie – répond *sans ferveur*. Le point d'interrogation («il t'a plu?») et le point d'exclamation («Il est charmant!») sont absolument impudiques.

Finalement, le pire arrive à la clôture du *tableau*. Pierre – comme nous informe la didascalie – «*se laissant tomber dans un fauteuil*», dit qu'il a envie d'aller dormir: «Ce que je peux être fatigué, moi! Je n'ai plus de jambes. [...] On va aller se coucher! Je suis crevé. [...] Je vais dormir un de ces coups!». Romaine est d'accord avec lui («C'est vrai! Tu n'as pas bonne mine»), mais, à l'improviste, elle change le ton du dialogue:

ROMAINE (*à genoux sur les genoux de Pierre*). Il faut que je te fasse du mal! Tu entends?... du mal... du mal, du mal! (*Elle lui martèle le front à petits coups de poings*).

PIERRE (*écartant sa main*). Mais tu m'en fais!

ROMAINE. Oh! non... pas du comme ça!... Du vrai... du doux... du grand...

PIERRE (*d'une voix qui s'altère*). Maniche...

ROMAINE. Du que tu sentiras partout... du que tu sentiras tout le temps!

PIERRE (*l'enlaçant*). Petite Maniche que j'adore!

ROMAINE (*avec un rapide regard plus pénétrant*). Tu en voudrais du mal?... du bon mal?... Non, tu n'en voudrais pas, toi!

PIERRE (*se levant soudain, la faisant presque tomber*). Viens!

ROMAINE. Oh là!... Où cela!

PIERRE (*lui tenant un poignet*). Là-haut... chez nous! Viens!

ROMAINE. Mais tu as un air mauvais, toi!

PIERRE (*voluptueux, contracté*). Viens!

ROMAINE. Pardon, pardon, je te rappelle que tu es très fatigué...

PIERRE. Viens, Maniche!

ROMAINE. Enfin, qu'est-ce qui te prend?

PIERRE (*l'attirant*). Ne sois pas méchante!

ROMAINE. Tu n'en pouvais plus; là-dessus, je te dis qu'il faudrait bien que je te fasse du mal...

PIERRE. Viens! Tu ne veux pas venir?

ROMAINE (*d'une autre voix*). Si! je veux bien.

PIERRE (*qui veut l'enlacer*). Chérie... ma chérie...

ROMAINE. Laisse-moi prendre mon bouquet! (*Elle va le prendre*).

PIERRE (*impatient*). Chou chéri... tu viens?

ROMAINE (*que Pierre entraîne*). Voilà! Tu es drôle, tu sais...

(*Ils disparaissent dans la maison. Les rideaux se ferment. On entend la dernière partie de la Sonate de Lekeu*) (pp. 32-3).

Le mouvement de Pierre est surprenant: d'abord il semble à bout de forces, mais, *après*, il harcèle sa femme pour faire l'amour avec elle, il la pousse «là-haut», c'est-à-dire dans la direction de la chambre à coucher. Il est clair que quelque chose a déclenché le désir de Pierre. Mais quoi, exactement?

L'attitude agressive de Romaine, évidemment, qui martèle «à petits coups de poings» le front de son mari. Le jeu sado-masochiste (avec son mélange de «mal» et de «doux») est assez visible; on sait bien, d'ailleurs, que le front est le terrain de

croissance des *cornes*. Maniche nous conduit dans le territoire mystérieux des plaisirs *triangulaires*, où le couple fait l'amour *en parlant d'une troisième personne*, qui est, au même temps, absent (physiquement) et présent (mentalement). Apparemment, dans ce dialogue final, on ne parle pas de Marcel, mais Romaine – avant de se jeter dans les bras de son mari – va chercher les roses que Marcel lui a données en remerciement de l'invitation à la maison. Ils feront l'amour, mais face au bouquet de Marcel: le bouquet – objet symbolique – à la place de Marcel...

Le deuxième *tableau* nous introduit dans le studio de Marcel, l'après-midi du jour suivant. Maniche a réussi – par un stratagème – à se retrouver toute seule avec Marcel. Au lever du rideau, Maniche est au piano, Marcel «derrière elle avec son violon» (p. 34). Ils jouent la Sonate de Lekeu. On a vu que, quand le rideau tombe, à la fin du premier *tableau*, «on entend la dernière partie de la Sonate de Lekeu». La piste sonore est la même: la Sonate de Lekeu, soit pour l'amour conjugal, soit pour l'amour adultère... Sauf que la vérité est bien une autre: une inavouable histoire d'amour entre deux mâles, qui justement jouaient la même Sonate au temps de leur jeunesse...

En effet, nous ne partageons absolument pas la proposition critique de Geneviève Mathis, qui voit dans le personnage de Marcel un *séducteur*²³. Il n'a pas la cadence cynique et la froideur du séducteur. Dans le premier *tableau* il est naïf, il ne comprend pas que Maniche veut venir chez lui toute seule, et pas avec son mari. Dans le deuxième *tableau*, chez lui, il exprime une dure méfiance face à la femme:

MARCEL. [...] (*L'ayant un instant considérée, il va poser son violon. Revenant à elle et scandant les mots*). Qu'est-ce que vous faites ici?

ROMAINE. Vous recommencez!

MARCEL. Ici, toute seule. Pourquoi, hier soir, avez-vous manigancé ce tête-à-tête? Vous ne voulez pas répondre? (p. 34).

Ce ne sont pas des phrases typiques du séducteur, et ce ne sont pas les premières, si l'on comprend bien la réponse de Maniche ("Vous recommencez!"). Un peu plus loin, Marcel sera vraiment brutal, la chassant de chez lui comme une espèce de putain: «Petite dame, ravi d'avoir pu vous être agréable dans la faible mesure de mes moyens, mais maintenant ouste! Vous allez me faire le plaisir de filer!». C'est à elle de le rassurer («Et rassurez-vous, mon cher, vous n'êtes pas le premier homme chez qui je sois allée toute seule, vous savez! [...] J'ai de gentils camarades [...]. Un ou deux artistes, entre autres... des peintres»), mais l'explication empire la situation, et dévoile l'horrible *machisme* de Marcel:

MARCEL. Vous devez coucher avec tout le monde, vous!

ROMAINE (*ayant un geste vers le piano*). Vous auriez pu finir le passage...

MARCEL (*insistant*). N'est-ce pas?

23. Cfr. G. Mathis, *Séduction et pulsion de mort au théâtre, de Molière à Bernstein*, in "Revue d'histoire du théâtre", 3, 1995, pp. 199-212.

ROMAINE. Vraiment, que vous importe?

MARCEL. Enfin, c'est la vérité?... Dites!

ROMAINE. Je suis incapable de résister au désir... (*Vivement*). Au désir des autres! (p. 35).

Le passage est important, parce qu'il nous clarifie que Romaine n'est pas tout à fait une ménade folle de désir, mais, plutôt, une pauvre créature masochiste, incapable de refuser *le désir des autres*.

Marcel, évidemment, en bon *macho*, ne comprend rien et répond de manière outrageuse:

MARCEL. [...] Voyons, avant de partir, dites-moi la vérité. Vous aimez le plaisir, vous! Vous ne vous refusez rien... de ce qui peut vous tenter... N'est-ce pas?

ROMAINE. Puisque vous le savez!

MARCEL (*plus rude*). Ne fais donc pas la sotte!

ROMAINE (*se cabrant*). Oh! mais...

MARCEL. Qu'est-ce que cela peut te faire de répondre? Tu le trompes, Pierre, du matin au soir? Naturellement!

ROMAINE (*se dégageant*). Laissez-moi tranquille!

MARCEL. Mais tu me l'as avoué!

ROMAINE (*le regardant dans les yeux*). Je vous défends... vous entendez, je vous défends de me tutoyer!

MARCEL (*ayant presque un mouvement d'irritation*). Ah! vous êtes une petite... (*Il se tait*).

ROMAINE. Mais je vous permets de me dire de vilains mots. Je suis indulgente pour cette manie.

MARCEL. Comment?

ROMAINE. Les hommes ont la manie de vous donner des noms horribles... en vous faisant des yeux presque tendres (pp. 38-9).

Voilà la terreur ancestrale du mâle, face à la femme, qui est reçue comme puissance sexuelle déchaînée («Vous aimez le plaisir, vous! Vous ne vous refusez rien... de ce qui peut vous tenter... N'est-ce pas?»), et, donc comme image de putain. Les points de suspension laissent bien comprendre le terme censuré: «Ah! vous êtes une petite...» signifie «Ah! vous êtes une petite salope». La violence intolérable de la séquence, toutefois, ne repose pas trop dans l'insulte, mais plutôt, dans le décalage *vous/tu*, comme il est normal, quand un homme s'adresse à une pauvre garce. Observons que Romaine subit cette violence, et – à cause de sa naturelle subalternité à l'homme – réagit avec difficulté, en retard, seulement après que par trois fois Marcel l'a tutoyée, en l'appelant aussi «sotte».

Il y a, certes, une complexité psychologique des personnages de Bernstein. Maniche est *soumise*, mais elle est aussi *femme experte*, qui connaît les secrets des hommes, parfaitement consciente que sa soumission *excite*: notons le détail concernant les hommes qui «ont la manie de vous donner des noms horribles...». Marcel, de son côté, est brutal, mais il est aussi *simple* (au contraire de son ami Pierre, malgré son air naïf), il ne comprend pas ce que Maniche lui dit, à propos des «noms horribles» (très comique sa réponse-question «Comment?»). Finalement, Marcel

s'intéresse à Maniche justement parce qu'il est séduit par sa dimension *nocturne*, par sa pratique de petites transgressions dans les *caves* des artistes de Montparnasse. Marcel apparaît un peu pathétique dans son insistance moraliste d'être sûr que – pour Maniche – il ne s'agit pas de son premier adultère:

MARCEL. [...] Seulement, pour qu'on soit confortables, dites-moi que ce que vous m'avez raconté tout à l'heure était...

ROMAINE. Ah! si vous avez le malheur de recommencer...

MARCEL. Comme c'est ridicule!... Encore, si je pouvais douter... Mais tout se tient! vos peintres... les camarades. C'est avec eux que vous faites la fête à Montparnasse... Pierre me l'a expliqué lui-même. Alors, en dansant un dernier fox-trot, on se donne rendez-vous pour le lendemain... pour le lendemain dans l'atelier. Voilà... Fermez l'œil gauche, en signe d'assentiment!

ROMAINE. Fichez-moi la paix! Vous avez compris? C'est trop idiot à la fin! J'ai un mari qui n'est pas jaloux pour deux sous, qui m'attend à la maison, tranquille et content et tout... et vous êtes là à me faire une espèce de scène, vous que je ne connais même pas! (pp. 40-1).

Marcel veut être rassuré quant au fait qu'il n'est pas le premier à coucher avec Maniche; il ne séduit pas *la femme honnête* de son ami: il s'agit d'une femme *mal-honnête*. À laquelle, donc, on peut bien imposer *des petits services humiliants*. À partir du troisième *tableau*, *Mélo* devient une histoire d'amour *mélodramatique* (comme le titre même le signale), mais le commencement de l'histoire est âpre, brusque, violent. Il n'y a pas une galanterie, un soupir, un baiser délicat, mais seulement la vulgarité d'une *fellatio*, que la critique – ça va sans dire – n'a pas vue. Voilà la didascalie qui conclut le deuxième *tableau*:

Elle est assise sur la banquette du piano; il est derrière elle, la touchant presque. [...] Il a accordé son violon. Il regarde Romaine, lui caresse les cheveux; elle baisse la tête, plie un peu les épaules. Soudain, d'un assez vif mouvement, il l'attire contre lui, plaque cette tête, ces épaules contre sa cuisse. Elle a fermé les yeux. Il joue; la plainte du violon s'élève, exquise. Les rideaux se ferment (p. 41).

Cette brutalité explicite de la pièce est plus évidente si nous regardons le film homonyme d'Alain Resnais de 1986, qui – dans ce passage – est plein de grâce. L'encadrement est le même (Maniche assise au piano, Marcel debout, derrière elle), mais le jeu est assez moins rude. Chez Resnais, Marcel introduit avec délicatesse sa main dans le cou de Maniche et attire la tête de la femme vers soi, mais dans une zone *plus haute*, voire *plus noble*, que la «cuisse» dont parlait la didascalie de la pièce.

Le film de Resnais est un véritable *hommage* à la pièce, il arrive à se présenter comme *théâtre filmé*, très fidèle à l'écriture du texte de Bernstein dans la succession des scènes, dans le choix d'un décor fictif (vraiment *théâtral* avec son ciel peint!) pour le dîner dans le jardin de Pierre, et surtout dans l'utilisation d'un rideau rouge (typiquement *théâtral* lui aussi) qui vient découper le film aux points précis où les trois actes commencent. Mais, malgré tout cela, il est bien paradoxal

que le film trahisse la complexité théâtrale profonde du texte de Bernstein, soit du point de vue psychologique que du point de vue sociologique. *Mélo* de Bernstein ne cache pas le malaise social de Pierre, face au *status* de richesse et de classe de son ami, qui est devenu un artiste célèbre, une vedette internationale, alors que lui est seulement un honnête professionnel. Maniche aussi est visiblement séduite par le charme de Marcel, et par le luxe de son habitation. Au troisième *tableau*, situé dans «une boîte de nuit russe» (p. 41) Romaine est présentée «dans une robe de soirée modeste, mais jolie» (p. 42), alors que dans le film le personnage exhibe constamment des vêtements de grande classe. Pour Resnais Marcel et le couple appartiennent au même niveau de haute bourgeoisie. Encore moins, Resnais semble intéressé au côté *morbide* du *plot* érotique (l'aspect voyeur, le masochisme de Maniche, les phantasmes homosexuels de deux hommes). Pour le film Maniche est une créature passionnée, adultère, mais sans ambiguïté. Nous ne retrouvons pas – dans le film – la déclaration d'un goût maso, selon laquelle elle est «incapable de résister au désir... Au désir des autres!». Par conséquent l'attitude agressive de Marcel diminue: par exemple disparaît le violent décalage *vous/tu*.

On revient au texte de Bernstein, qui – avec la séquence de la boîte de nuit russe – souligne bien le désarroi de Pierre, intimidé par le grand maître d'hôtel en uniforme blanc, lequel «porte à bout de bras trois longues broches» (p. 43) de *chabichs* (spécialité russe de viande de mouton): un nom trop difficile, que Pierre n'arrive pas à prononcer. Pierre est parfaitement conscient que Marcel les a amenés dans un local de classe (il parle ainsi à Marcel: «Oh! j'aime aussi ta gueule de client de l'établissement»). Mais Bernstein insiste surtout à niveau psychologique, dessinant sa trame *triangulaire*. Il y a une table pour trois, mais Pierre arrive un peu après, comme s'il était un hôte du couple Marcel/Maniche. En le voyant de loin, Marcel («*tant soit peu gêné*», nous dit la didascalie, et pour cause...) lui propose plusieurs fois de s'asseoir, mais Pierre reste longtemps debout, de façon respectueuse. Voilà de nouveau le langage *ambigu* de Pierre:

PIERRE. Pourquoi ne danse-tu pas avec Maniche?

ROMAINE. Mais nous allons danser. N'est-ce pas?

MARCEL. Bien sûr.

PIERRE. Tu la laisses danser avec cette espèce de grande bringue de professionnel... qui a l'air tout le temps de penser à autre chose...

ROMAINE (*avec un rire suspect*). Pierrot, tu vas parler sans fin?

PIERRE. Mais non. Pourquoi? (*Regardant le fond de la salle*). Eh! eh! Le bandoléon... Ça y est, ça va être un tango... Maniche, tu m'excuseras... je danserai le prochain avec toi, mais ce tango-là, je l'ai promis à la petite Circassienne. Je le lui ai promis. (*A Marcel*). Dis donc, qu'est-ce qu'il faut que je lui donne, à la Circassienne?

MARCEL. Rien du tout! Ne t'occupe pas de cela!

PIERRE. Oh! pardon, mon vieux, pardon... Tu nous as invité à souper... d'accord! Mais pas ça! Je vais lui donner deux cents francs.

MARCEL. Tu perds la raison.

PIERRE. Combien? Cinquante? C'est trop, cinquante?

ROMAINE (*riant*). Tu ferais mieux de rester assis pendant ce tango.

PIERRE. Pourquoi?

ROMAINE. Tu nous regarderas.

[...]

PIERRE. [...] Mon vieux, je n'ai pas de conseil à te donner... mais pour danser le tango, Maniche! (*Nouveau claquement de langue*). D'ailleurs, tu l'as vue! (*A Romaine*). Comment s'appelait donc cet Argentin... si, tu sais!... à la Rotonde... qui disait que tu dansais encore mieux que... Oh! diable, comment s'appelait-elle cette femme... tu sais... mais si!... avec les castagnettes... voyons!... (pp. 44-5).

Il s'agit d'une scène *louche*, où Marcel paye tout, le dîner, la bouteille de champagne («à trois cent balles», comme le souligne Pierre), mais aussi «la petite Circassienne», c'est-à-dire l'*entraîneuse* qui doit faire compagnie à Pierre. Regardons la manière de s'exprimer de Pierre, lequel, certes, a bu (comme nous informe la didascalie: «il est évident qu'il a ingurgité une certaine quantité d'alcool»), mais – on sait – *in vino veritas*. Écoutons-le parler:

Pourquoi ne dances-tu pas avec Maniche? [...] Tu la laisses danser avec cette espèce de grande bringue de professionnel... qui a l'air tout le temps de penser à autre chose... [...] Mon vieux, je n'ai pas de conseil à te donner... mais pour danser le tango, Maniche! (*Nouveau claquement de langue*). D'ailleurs, tu l'as vue!

26

Pierre est constamment en train d'*offrir* à Marcel les services de sa femme. Il parle à Marcel de sa femme *comme si elle était un objet*. Mais – ce qui emporte le plus – *comme si elle était un objet de Marcel*.

Mais il y a une chose étrange qu'il faut noter. Si Pierre révèle un goût équivoque (de partager Maniche avec d'autres mâles: un peintre des caves de Montparnasse; l'Argentin spécialiste de tango; le même Marcel), Marcel aussi se conduit maintenant de la même manière:

MARCEL (*à voix assez basse*). Comment danse-t-il?

ROMAINE. Il danse bien les blues... (*Un silence*).

MARCEL. Il est assez beau, ce garçon...

ROMAINE. Il n'est pas mal!

MARCEL (*d'une voix suspecte*). Sympathique?

ROMAINE. Plutôt... (*Un silence*).

MARCEL. Qu'est-ce qu'il t'a dit?

ROMAINE (*cyniquement*). Pas un mot. (*Un silence*).

MARCEL (*lui effleurant la main*). Tu es ravissante, toi!

ROMAINE. Mais non... Un peu gentille (p. 42).

Une drôle de situation, l'on pourrait bien dire! Une femme va dans une boîte de nuit avec le mari et l'amant. Le mari la confie à l'amant, afin qu'elle danse avec lui; mais l'amant, à son tour, la confie à un professionnel du local, afin qu'elle danse avec lui. Le mari s'excite (il est soupçonnable) en la voyant entre les mains de l'amant; mais l'amant s'excite (il est également soupçonnable) en la voyant entre

les mains du professionnel du local. L'amant a été *plagié* – pour ainsi dire – par le mari. Marcel en arrive à parler comme Pierre. Dans le premier *tableau* Pierre faisait l'éloge de l'amant; dans ce troisième *tableau* Marcel fait l'éloge du professionnel («Il est assez beau, ce garçon...»). Tous les deux sont déçus du fait que le danseur n'a pas montré d'intérêt pour Maniche, qu'il ne lui a pas fait d'avances. Souvenons-nous de la réplique de Pierre à Marcel que l'on a déjà citée: «Tu la laisses danser avec cette espèce de grande bringue de professionnel... *qui a l'air tout le temps de penser à autre chose...*» (j'ai mis en italique le passage intéressant). Marcel est plus prudent dans son langage, mais il a la même attitude: notons les trois silences, attestés par trois didascalies identiques (*Un silence*) qui séparent à chaque fois la fin de la réplique de Maniche et le commencement de la réplique de Marcel. Pour trois fois un silence plein de tension, évoquent l'homme qui complète le triangle maudit. Mais très intéressantes sont aussi les deux autres didascalies, concernant le ton de la voix de Marcel (*à voix assez basse; d'une voix suspecte*). Pourquoi autant de notations si le danseur était seulement (et tout simplement) un technicien du local? En effet, dans le royaume des boîtes de nuit il n'y a pas de *purs techniciens* (sauf les garçons): *entraîneuses* et *entraîneurs* sont là, pour le plaisir des clients: les clients tous seuls et les clients en couple, selon le cas et le goût. Si le danseur professionnel n'a pas parlé à Maniche, tant pis pour lui: *faute professionnelle*. Certes, le jeu érotique entre Marcel et Maniche aurait été plus grand si le danseur avait montré du désir pour Maniche. Comme la psychanalyse nous l'enseigne, *le désir de l'autre augmente notre désir*.

En effet, Maniche aussi est complice. Que l'on note comme «cyniquement» elle commente que le danseur n'a pas été cordiale («Pas un mot»). La réponse de Maniche au mot affectueux de Marcel («Tu es ravissante, toi!»), est aussi significative: «Mais non... Un peu gentille». Drôle de réponse! Qu'est-ce que veut dire cela? Maniche est *ravissante* ou *gentille*? Peut-être, *gentille* parce qu'elle a accepté de danser avec le professionnel. Il est fort probable qu'il y a là le plaisir de Marcel. Soulignons le final du troisième *tableau* (toujours du premier acte). Pierre insiste afin que Marcel danse le tango avec Maniche. La femme demande la même chose. Voilà la réplique de Marcel:

ROMAINE. [...] On va danser ce tango.

MARCEL. Je voudrais que tu le dances avec le danseur.

ROMAINE. Oh! non, chéri!

MARCEL. Je voudrais vous voir. Vous êtes très beaux, ensemble...

ROMAINE. Non, j'en danserai un autre avec lui... le suivant. Je veux danser ce tango avec toi. Tu entends, amour?

MARCEL. Mais, bien-aimée, on va le danser! (p. 47).

On a bien raison de dire que Marcel a été *plagié* par l'esprit *voyeur* de Pierre. Faites attention aux points de suspension qui concernent (soit dans la réplique de Marcel que dans celle de Maniche) l'allusion au danseur du local: un air morbide circule autour du pauvre jeune...

Avant de continuer, une petite pause s'impose. J'ai dit à deux reprises que Marcel, en tant que *voyeur*, a été plagié par Pierre. Mais n'oublions pas le long récit de La Havane, où Marcel phantasma quant à une histoire entre Hélène et un inconnu de façon absolument folle²⁴. La rencontre avec Pierre renforce une disposition au *goût triangulaire* qui est inscrit dès le début dans la personnalité de Marcel. À l'école de Pierre, il apprend, tout simplement, à tirer plaisir de ce que, auparavant, lui procurait seulement de la souffrance.

Encore une glose, toujours à propos de Marcel, qui parvient à coucher avec la femme de son ami, mais en gardant un petit peu de *bienséance*. Il tutoie désormais Maniche, mais quand Pierre est là, il revient rapidement au *vous*, et il continue à la vouvoyer même quand Pierre est parti:

ROMAINE (*riant aux larmes*). Il marche très droit.

MARCEL. Vous êtes effrayante!

ROMAINE. Moi?

MARCEL. Il est ivre mort.

ROMAINE. Pierrot? Mais non! Il peut boire indéfiniment. Il rira de plus en plus, c'est tout!

MARCEL. C'est vous qui riez. C'est cruel.

ROMAINE. Tu es fou!

MARCEL. Tu as l'air de te moquer de lui.

ROMAINE. Pas du tout! Il m'amuse.

MARCEL. Tu es effrayante, tu sais.

ROMAINE. Qu'est-ce qu'il y a? Tu veux à tout prix que Pierrot soit douloureux?... qu'il souffre?

MARCEL (*lui faisant signe de parler plus bas*). Prenez garde!

ROMAINE. A quoi? A ces vieux Américains? Tu es drôle, chéri... (p. 46).

Il est clair que Marcel est critique envers Maniche, *prend des distances*, et cela se traduit dans le passage du *tu* au *vous*. Après, Marcel a de la peine à revenir au *tu*, comme le montre la succession *Vous êtes effrayante / Tu es effrayante*. Et, de toute façon, il est suffisant un ton de voix trop haut de Maniche pour déterminer le retour du *vous* (*Prenez garde!*, il lui dit, afin qu'elle évite que les autres puissent écouter les secrets de famille).

Face à Marcel, Maniche a un air plus effronté. De petite taille, selon les indications que l'on a. «Chère petite hôtesse» (p. 6) l'appelle Marcel, et, en parlant d'elle à Pierre, il fait l'éloge de sa «grâce enfantine» (p. 8), de sa «petite femme» (p. 9). Maniche, à son tour, en parlant d'elle même, dit: «mon petit visage» (p. 8). Son mari évoque constamment «sa petite main» (p. 56), sa «petite bouche» (p. 109)²⁵. Mal-

24. Sur ce point spécifique il me semble que Geneviève Mathis a parfaitement raison: cfr. *ivi*, pp. 208-9.

25. Maniche est un diminutif de la série Romaine/Romaniche/Maniche/Manichette/«petite Maniche». Toute la pièce insiste sur cet image enfantine. Il suffit cette citation: «Sur ses pauvres petits pe-

gré son apparence extérieure de petite fille, Maniche révèle une personnalité forte, de femme experte, un peu ensorceleuse. Elle rit d'une façon impudique de son mari qui se promène en ivre, mais si Marcel est gêné à cause de son attitude («C'est vous qui riez. C'est cruel»), c'est elle à lui demander franchement: «Je suis laide quand je ris? [...] Alors, laisse-moi rire!». Et c'est encore Maniche à le pousser sur le terrain des allusions sexuelles, où elle a le dessus sur le bourgeois un peu hypocrite et un peu *coincé*:

ROMAINE. [...] Et dans tes bras, tu me trouves jolie?

MARCEL (*amoureux*). Ma Romaine...

ROMAINE. Eh bien, tu va me prendre dans tes bras.

MARCEL. Qu'est-ce que tu racontes?

ROMAINE. Oui. On va danser ce tango (p. 47).

Le quatrième (et dernier) *tableau* du premier acte nous ramène dans l'appartement de Marcel, en train de partir pour une *tourné*e, triste de partir tout seul. Il y a un passage intéressant (et énigmatique), là où les amants font allusion à quelque chose dont le spectateur ne sait rien:

MARCEL. [...] Je vais les payer, maintenant, ces tentations, ces vertiges, auxquels je n'ai pas eu le courage de résister!

ROMAINE. Quel vertiges?

MARCEL. Tu les sais bien! Les folies auxquelles je t'ai poussée, et qui n'ont pas embelli notre amour.

ROMAINE (*écartant cette idée*). Oh!

MARCEL. Ces souvenirs-là reviendront quand je serai seul, pour me faire du mal... tout le mal imaginable!

ROMAINE. Mais non! Tu les chasseras! Rien n'existe, puisque nous nous aimons (p. 51).

Fragments d'un discours amoureux vraiment énigmatique, qui semble ramener à ce tissu de pulsions obscures (des partouzes, peut-être seulement phantasmés, et non pas traduits à l'acte), qui ont renforcé la vie du couple dans sa complicité transgressive, mais qui, maintenant, à la veille de la séparation à cause de la tournée, risquent de déclencher les monstres de la jalousie. Les chroniqueurs de l'époque ont l'air de s'y comprendre. Pierre Brisson, en citant le roman *Belle de jour* (paru l'année précédente, d'où Buñuel tirera son film célèbre avec Catherine Deneuve), écrit très intelligemment: «On entrevoit chez cette créature fragile et palpitante des possibilités affreuses, des turpitudes qui font songer à l'héroïne de M. Kessel dans *Belle de jour*»²⁶.

tons chéris... oh!... elle a trimballé son petit corps fragile... ses jolis petits seins, son petit ventre tout blanc...» (p. 82).

26. P. Brisson, *Chronique théâtrale*. «Mélo», in «Feuilleton du Temps», 18 mars 1929, lisible dans *Recueil factice d'articles de pressur*e «Mélo» (Bibliothèque Nationale de France, Département des Arts du Spectacle, site Richelieu, cote RF 52.004/I-II), après in P. Brisson, *Au hasard des soirées*, Gallimard, Paris 1935, p. 209.

On peut lire aussi ces lignes du compte-rendu du spectacle représenté en Italie en 1930 par Annibale Betrone et Emma Gramatica:

Questa Romana ci si presenta dapprima come una dolce borghese un poco sognante; ma l'autore ci fa presto intuire, senza precisarla, l'ambiguità contorta e ansiosa della sua anima. È lei che si offre improvvisamente, con stupore di lui e nostro, a Marcello; è lei che lo conquista. Del suo passato non dice nulla, o fa intravedere troppo; forse per franchezza di vizio, forse invece per semplice malizia incitatrice. Lascia che Marcello sospetti, avendo l'aria di confessare una serie di spensierate impudicizie; e lascia che Marcello si rassicuri da sé, sorridendo con innocente serenità alla sua rinata fiducia. È colpevole o no? Donna di troppe alcove, o di un solo adulterio? O fu, fino allora, fedele? Questo solo comprendiamo: che è un'appassionata, coi sensi e la fantasia inquieti, creatura torbida, raciniana²⁷.

Peu de choses, aussi, à sauver dans le deuxième acte, qui nous montre l'épuisement de Pierre, empoisonné par Maniche. Minuit est passé; Pierre est au lit; dans la journée Maniche est allée se jeter dans les bras de Marcel, de retour de sa tournée, lui demandant vainement de pouvoir rester chez lui. Elle a encore dans son corps la saveur de la peau de l'amant avec lequel elle a fait l'amour. Mais c'est justement cela qui enivre – même seulement de façon inconsciente – le pauvre Pierre, qui la comble de baisers:

PIERRE. Oui, c'est toi, Maniche... tu sens trop bon. Il n'y a pas de rêve qui puisse être aussi doux que ta peau, qui puisse sentir aussi bon.

ROMAINE. Pierre, calme-toi.

[...]

ROMAINE (*le saisissant par les bras*). Enfin, tu ne vois donc pas? Tu ne sens donc pas?

PIERRE. Qu'est-ce que je ne sens pas?

ROMAINE. Mais regarde-moi, à la fin!

PIERRE. Mais je te regarde.

ROMAINE. Je suis une sale bête!

PIERRE. Allez! Ça recommence!

ROMAINE. Une sale bête, Pierre (pp. 80-1).

En français "sentir" signifie justement *flairer*. Pierre est explicite, il parle de la «peau» de Maniche, qui *sente bon*. Maniche a honte de soi-même, presque en train de se dénoncer, pour deux fois elle dit qu'elle est une «sale bête».

À la fin du deuxième acte Maniche s'est noyée dans la Senne. Sa cousine, Christiane (depuis toujours amoureuse de Pierre) a épousé le veuf. Au troisième acte, presque trois ans sont passés, mais une nuit Pierre va chercher Marcel, pour régler ses comptes avec lui, pour savoir la vérité, même si, en effet, il sait déjà tout:

Maniche est tombée amoureuse folle de toi la première fois qu'elle t'a vu. [...] Le soir

27. R. Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, ILTE, Torino 1955, vol. III, pp. 291-2.

où tu es venu dîner à la maison. [...] Elle t'a couru après, c'est certain! [...] Ça t'a amusé, pendant quelque jours, c'est certain aussi! Je revois très bien ce dernier été. On est sortis ensemble souvent, tu dansais avec elle... [...] Quel enfer, chez nous! Il n'y avait même plus d'heures pour les repas... (p. 105).

Voilà la récapitulation de tout ce que l'on a vu dans le premier acte. Et voilà la nouvelle preuve que Pierre a toujours *vu*, a toujours *su*. En réalité, le troisième acte ne dit rien de nouveau, il se limite à mieux préciser certains détails. On évoque un tel Jollivet, «un peintre», un des différents artistes dont on parlait au premier acte. Certes, cette fois l'intérêt sentimental de Maniche est clair: «Il avait eu, l'année d'avant, un petit coup de soleil pour Maniche. Il l'emmenait faire des ballades en auto...» (p. 110). Et, derrière Jollivet, est toute une foule d'admirateurs qui se dessine devant nous: «Elle avait toujours 'un flirt', autant dire un type pour faire ses courses, lui offrir le thé dans un grand magasin, ou bien quelquefois la ramener en taxi, le soir, s'il y avait des paquets» (p. 111). Marcel devient jaloux:

MARCEL. [...] Ce Monsieur... Jollivet, c'est un homme... Quel homme est-ce?

PIERRE. Un médiocre. Aucun talent (p. 110).

Le dialogue entre Christiane et le prêtre confirme aussi la frivolité de Maniche. Christiane a découvert que Maniche essayait d'empoisonner Pierre: «Le secret de Romaine sera gardé... ses secrets! Enfin j'aurais l'attitude que j'ai eue toujours! [...] De tous les hommes qui ont été dans sa vie, c'est le seul [Marcel], je pense, auquel elle ait tenu. C'est peut-être pour lui qu'elle s'est tuée» (pp. 91-2). Il signifie qu'elle savait bien de tous ses petits adultères. Évidemment le prêtre exagère, avec son langage rhétorique: «un corps, qui fut voué à la luxure», «l'esprit de perversité» (pp. 92-3).

Nous sommes arrivés à la conclusion extrême. Bernstein ne refuse pas le côté social, mais sa vocation la plus profonde est le côté psychologique. Le mieux, toutefois, est dans le mélange de deux couleurs. Ce qui arrive à la fin de la pièce. Lisons cette déconcertante déclaration de Pierre:

[...] Tu es le plus fort, tu nous possèdes! Je comptais attaquer l'entretien sur un autre ton, je te l'assure. Je m'y étais préparé. Mais on m'a fait entrer dans ce salon de musique... toi, tu es arrivé en habit de soirée, avec ton air... ton abattage! Je n'ai pas existé un instant. Tu m'as possédé, quoi! (p. 114).

Pierre avait préparé un discours plus *souple*, mais quelque chose n'a pas bien marché. Quoi exactement? Pourquoi il a réagi de façon plus dure, plus agressive? On dirait – tout simplement, tout bêtement – à cause de l'espace, à cause de la splendeur du «salon de musique», et à cause de la beauté du *smoking* de Marcel, avec son air de grand seigneur («ton abattage»). Il y a eu un ressentiment, une sorte de *haine de classe*. Mais il y a aussi un aveu surprenant, presque scandaleux, que ce décalage sociale ensorcelle («Tu m'as possédé») est une confession très forte, à la limi-

te du fantasme homosexuel). Le verbe revient deux fois, au début et à la fin du passage («Tu es le plus fort, tu nous possèdes! [...] Tu m'as possédé, quoi!», l'italique est à nous), pour clarifier que Marcel a opéré une *double séduction*: de Maniche et du mari de Maniche, confus tous les deux dans cet intrigant "nous", tous les deux également *possédés* par celui qui a *droit de possession* à cause de sa supériorité sociale (notez l'étroit enchaînement entre *force* et *possession*: «Tu es le plus fort, tu nous possèdes!»)²⁸. On comprend bien que c'est exactement à ce moment (non *après* et non *avant*) que Pierre a un *raptus*, l'intuition gagnante, la certitude absolue que Maniche a été dans cette maison, dans ce salon, s'est allongée sur le divan («Elle est venue ici! [...] Elle s'est penchée sur ce vase de fleurs... elle a fourré son nez dans les roses... Et ce divan!... [...] Tu as fait de la musique avec elle! Ose dire que tu n'as pas fait de la musique avec elle!»). Pierre *comprend* parce qu'il a expérimenté sur sa peau le charme de ce même endroit, de cette ambiance. Maniche a été séduite comme Pierre l'a été. Bernstein ne recule pas face à l'extrême développement de la situation: Pierre propose à Marcel de jouer ensemble la Sonate de Lekeu. Maniche et Marcel l'ont jouée avant de faire l'amour; Maniche et Pierre du même; maintenant c'est le tour aux deux hommes. Comme, d'ailleurs, il l'ont toujours jouée, quand ils étaient étudiants de musique, dans leur jeunesse. Le cercle se referme, maintenant comme au début.

La dernière glose concerne Maniche, à juste titre, la protagoniste de la pièce. Maniche est amoureuse folle pour un homme charmant, mais le charme à elle réside dans sa personnalité morbide, tisseuse patiente des caprices de ses mâles. Le prêtre a bien dit: *l'esprit de perversité*. Il faut, toutefois, accorder les circonstances atténuantes. On revient un instant au premier acte. Marcel fait l'éloge du bonheur du couple, mais Maniche réplique: «Ça manque d'enfants. [...] Un enfant. Peut-être deux. C'est très important». C'est un fil, qu'il faut suivre. On le revoit au deuxième acte, la nuit dernière, quand Maniche revient à la maison pour dire adieu à Pierre, avant de se noyer. Elle dit que Christiane est la femme idéale pour lui:

ROMAINE. [...] Et elle t'aurait fait des enfants. Comprends-tu, Pierre, des enfants!

PIERRE. Ah! Cette vieille rengaine! C'est toi, Maniche, qui es mon enfant... (p. 84).

Finalement, la dernière épiphanie. Dans la lettre envoyée au mari, avant de se suicider, que Pierre lit à Marcel au troisième acte. Bernstein est un artisan de l'écriture bien doué: le thème secret de la maternité a seulement trois éclairs, mais bien positionnés, un pour chaque acte. Dans la lecture de la lettre à Marcel le ton est solennel: «Ce qui aurait tout changé, je crois, c'est si j'avais pu avoir un enfant. Mais je ne le pouvais pas. Pour tout, c'est ma faute... tu vois, et encore ma faute».

Nous retrouvons par là une grande obsession de la civilisation méditerranéen-

28. Nous avons corrigé le texte qui lit «tu vous possèdes»: ce qui n'a pas de sens. Les coquilles sont fréquents dans cette *editio princeps* de 1930. L'édition en volume de 1933 garde cette même erreur: cfr. H. Bernstein, *Mélo*, Fayard, Paris 1933, p. 243.

ne (que, d'ailleurs, nous connaissons très bien d'après Pirandello): la femme qui se réalise principalement dans la maternité et qui, en dehors de la maternité, se corrompt, se perd, perd de valeur, se réduit à objet sexuel, *poupée de chair*, ou *gamine perverse* entre les mains du seigneur de l'harem. Ce qui correspond ponctuellement aux phantasmes du mâle, s'il est vrai que Pierre répond à point au cri de douleur de sa femme: «C'est toi, Maniche, qui es mon enfant...»²⁹.

29. Silia Gala de *Le jeu des rôles* est elle aussi une *gamine perverse*, “la bambina folle”, comme elle-même s'appelle. Il est possible que le manque de maternité soit déterminant dans sa souffrance existentielle: cfr. R. Alonge, *Lo spazio scenico (o il teatro della morte)*, in AA.VV., *Teatro: teoria e prassi*, a cura di E. Scrivano, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1986, pp. 128-32.